

— задает пространственную ориентацию (называя объекты реальности и обозначая их место по отношению к субъекту с помощью предлогов);

— создает оппозицию «свое / чужое», тем самым раскрывая образ Родины;

— накладывает психологический, эмотивный фон.

Таким образом, в данной статье на материале слов СП «Родина» была сделана попытка представить определенный фрагмент картины мира «поэта-изгнанника» при помощи рассмотрения словесного выбора автора и выявления оценок и эмоций через лексику и ее контекстное окружение.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Васильев Л. М.* Теория семантических полей // *Вопр. языкознания*. М., 1971. № 5.

2. *Караулов Ю. Н.* Общая и русская идеография. М., 1976.

3. *Кравченко А. В.* Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой категоризации. Иркутск, 1996.

4. *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251–293.

5. *Прокофьева В. Ю.* Русский поэтический локус в его лексическом представлении (На материале поэзии «серебряного века»). СПб., 2004.

6. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. М., 1988.

7. *Уфимцева А. А.* Типы словесных знаков. М., 1974.

© **В. В. Соковнина**

*УрФУ*

### ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НОНСЕНСА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА ДЖ. ЛЕННОНА)

*Если в мире все бессмысленно,  
что мешает выдумать какой-  
нибудь смысл?*

*Л. Кэрролл*

*«Алиса в Стране Чудес»*

Нонсенс как литературный феномен развился в Англии в конце XIX века. Классиками данного жанра являются Л. Кэрролл («Алиса в Стране Чудес», «Алиса в Зазеркалье», «Охота на

Снарка») и Э. Лир («Книга нонсенса», «Еще больше абсурда»), создавшие художественные тексты, где все названо «чужими именами», перевернуто с ног на голову, где любые привычные законы не действуют или утрируются до нелепицы. В целом эти тексты иллюстрируют понимание нонсенса З. Фрейдом, называющим нонсенс своеобразным «уходом», отклонением от логической линии в сторону абсурда и «освобождением от внутренних оков» [2: 259]. Н. М. Демурова отмечает, что «суть нонсенса <...> именно в этой детской “остраненности”, в умении взглянуть на мир “свежим” глазом ребенка» [1: 76]. Именно это роднит нонсенс с непринужденной и веселой игрой. Говоря об особенностях языковой игры (далее — ЯИ) в литературе нонсенса, необходимо указать основное явление, характеризующее произведения нонсенса как бессмысленные тексты — игра смыслов и нарушение сочетаемости на всех возможных уровнях языка. Все приемы ЯИ, которые используют авторы, направлены не только на актуализацию комического эффекта, но и на «обесмысливание» произведения, чтобы читатель нацелился не на восприятие сюжетных линий, а на игру слов и ситуаций ради самой игры.

В данной статье мы рассмотрим наиболее яркие примеры реализации ЯИ на лексическом, словообразовательном и текстовом уровнях в произведении Дж. Леннона «Единочное переживание мисс Энн Даффилд» в переводе А. Курбановского.

Рассказ Джона Леннона, взятый нами для рассмотрения, построен на двух прецедентных ситуациях: расследование преступления Ватсоном и Холмсом и убийство Джеком Потрошителем проститутки. Однако внимание читателя направлено не на перипетии сюжета, а на изобилие приемов ЯИ, которая зачастую перекрывает смысловую составляющую. Так, если рассмотреть приемы ЯИ на различных уровнях текста, наиболее яркими примерами нонсенса в рассказе являются разного рода игры на уровне лексики:

«Я распарю им чрево за чревом» — шелестел он **сквозь зубры**.  
Крадясь в поисках наследной жратвы, он в ту глухую **туманную**  
дочь наполивал то черную темь, то негру. Мысленно он пере-  
носился в **дедство**, вспоминалось то одно, то драное, то масть,

то овец, и как его били за то, что он съел свою сестру. «Я чокнутый, — пробородал он, наблюдая за словарным припасом, — Мне бы луча дома сидеть в **такую ножь**, как эта.» Он сверкнул под мрачную дарку и завидал впереди свет».

Безусловно, в данном тексте каждое слово являет собой интереснейший пример ЯИ, однако все их мы рассматривать не будем, уделив внимание лишь некоторым. Выделенные нами слова являют собой яркие примеры использования приема паронимии. В частности, в фразе «*в ту глухую туманную дочь*» автор (в данном случае А. Курбановский) намеренно находит аналогичное по звучанию с «ночь» слово, абсолютно не подходящее ситуации, чтобы утрировать нелепость происходящего и уйти от смысловой составляющей текста. Неоднозначно звучит и фраза «*мысленно он переносился в детство*», само по себе выражение не представляет никакого интереса, так как является стандартным подведением читателя к размышлениям героя, однако слово «*детство*» выступает здесь, по нашему мнению, паронимом, превращающим «детство» в то, что было очень давно, настолько давно, что стало «*детством*». Также мы отметили, что в повествовании рассказчика очень много звука «дэ», что наблюдается у людей с заложенным носом: *пробородал, темная дочь, детство, дарку* — возможно, данный эффект передает физическое состояние героя, его разбитость и болезненность. Впрочем, это только догадки и бессознательная попытка найти смысл даже там, где его нет.

Кроме того, автор часто прибегает к разного рода трансформациям на словообразовательном уровне, особенно к приему контаминации:

Для меня настал очень **беспокаянный** день, ведь я ждал **невестей** от дорогого круга. Я постоянно неразличал, все у меня из рук варилось — не **харакирьно** для Шерстока было бросать меня так, на прокол суммы, одиночного: без него я — ни прибей, ни при сопли!

В этом отрывке рассмотрим слова *беспокаянно*, *невестей* и *харакирьно*. С одной стороны, слово *беспокаянно* является окказионализмом, соединяющим основы слов *беспокойно* и *покаянно*. С другой стороны, это же слово могло быть образованно префиксальным способом и являть собой прием

префиксации, образующий слово «бес-покаянный», значащее «день, когда не было покаяния». И то и другое значение допустимо в рамках контекста, поскольку, как мы видим, смысл предложения практически невозможно разобрать, так как его поглощает ЯИ, о чем мы и говорили ранее. В этом же предложении представлен окказионализм *невестей*, который мог быть образован как контаминационным способом (*невеста* + *вестей* / *новостей*), так и префиксальным, добавляющим к слову *вестей* приставку отрицания *не*, создающую новый смысл: герой ждал уже известную информацию, *невестей*. Слово *харакирьно* употреблено здесь, согласно контексту, в значении «характерно» и созвучно с этим словом двумя начальными слогами и одним конечным. ЯИ в данном случае представлена словообразовательным приемом суффиксации от слова *харакири* (японский традиционный обряд самоубийства в Средние века): *харакири* + суффикс *-н-* + суффикс *-о-*. Таким образом, значение слова можно трактовать и согласно созвучию — «характерно», и согласно суффиксации — «смертельно» (дословный смысл фразы: это было не смертельно для Шерлока).

Не менее интересен прием словообразования «от имени собственного — к имени нарицательному»:

Эллефитцджеральдно, мой дорогой Врульсон, — едко устряхнулся он, — Догорайтесь-ка, Врульсон, кто нынче сбежал из тюрьмы?

Гаррибеллафонтабельно, мой кровавый Врульсон.

Алибаббительно, мой дохлый Врульсон, ведь я видел кино.

Здесь автор обыгрывает ситуацию известного ответа Шерлока Холмса «Элементарно, Ватсон» и заменяет длинное слово *элементарно*, утрированно сложными наречиями, произошедшими от имен собственных (Элла Фитцджеральд, Гарри Белафонте, Али-баба).

Автор постоянно играет с именами и характеристиками главных героев, возможно, выражая таким образом свое отношение к ним. Доктор Ватсон предстает перед нами «дровяным», «дохлым», «дерьмовым» Врульсоном (*в оригинале — Whopper — «наглая ложь»*). Само имя предполагает, что доктор — нечестный человек (дословно «сын вруля»), а его ха-

раактеристики являют нам явное отрицательное отношение автора к этому герою, показанному читателю безынициативным (*дохлым*) и глупым (*дровяным, дерьмовым*). К Шерлоку Холмсу же автор явно расположен (*гомерит; я изнурился остроте его проникабельности*), однако рисует его неуравновешенным человеком, который постоянно кричит («ОКСО УИТНИ», — *заорал Хламс, подскакивая на ноги; подурял он, будто в истерике; заревел Хламс как бездумный*). Выбранное же главному герою имя — Хламс (*в оригинале — Womlbs* — возможно, от *womb* «мрак»), вероятно, подчеркивает хаос, творящийся в голове «Холмса», несдержанность и непонятность героя.

На уровне предложений нонсенс касается внутренней структуры, предикативности, модальности и семантики простого и сложного предложения. В качестве компонентов предложения нами рассматриваются словоформы и словосочетания. Разрушение модальности можно проиллюстрировать следующим примером: *Я поворошил угар в калине и согрел его шлепанцы; останавливая сливы, он рассказал свою историю, но я ее, хоть убей, не помню. (I poked the fire and warmed his kippers, when he had minicoopered he told me a story which to this day I can't remember)*. Это последнее предложение рассказа, в котором история повествуется со слов сыщика Хламса его ассистентом Врульсоном. В финале Врульсон обрисовывает обстоятельства того, как он узнал все, что только что рассказал, и сообщает, что не помнит этой истории. Здесь явное нарушение объективной модальности по признаку «утверждение — отрицание».

Дж. Леннон зачастую изображает действия и состояния героев в крайних их проявлениях, хотя ситуация вовсе не предполагает такого эмоционального напряжения:

«Эрик Морли? — выдавил я, но они покачали голубцами, — Оксо Уитни? — опоросел я, но оба вновь кончали коробами, — Раиго Харгрейвз?» — простенал я. «Нет, драповый Врульсон, ОКСО УИТНИ!» — заорал Хламс, подскакивая на ноги. Я посмотрел на него, все более и долее восхлестаясь сим великим челобреком.

Как можно видеть по приведенным фрагментам, эмоциональному усилению интенсивности действия подвергаются в

основном глаголы говорения и движения (*простенал, заорал, возопил, подскакивая, воскликнул, сверкнул, свалил, прохиндил, воскрякнул, хамил взад и вперед*), что создает раздражающую атмосферу шума и суеты в произведении, ощущение неразберихи, за которой не видно никакого смысла.

Отмеченные случаи реализации ЯИ в рассказе Дж. Леннона как примере произведения нонсенса, безусловно, не показывают нам все возможные способы актуализации языковой шутки в данных произведениях, а очерчивают лишь некий понятийный круг, позволяющий осмыслить значение и роль ЯИ в современном нонсене. Использование автором аномальных, отклоняющихся от нормы лексических единиц, намеренное моделирование словообразовательных, грамматических, синтаксических «ошибок» и их тиражирование в тексте позволяют читателю включиться в языковую игру. Автором создаются игровые ситуации, которые подразумевают активизацию сотворческой деятельности читателя. Чтение таких текстов требует активного восприятия и соучастия, пробуждает эмоции и, соответственно, позволяет читателю мыслить за рамками дозволенного, порождая собственные миры и развивая креативное мышление. С помощью внедрения словообразовательных, лексических, текстовых языковых шуток в текст автор раскрывает свое мироощущение, представленное в наиболее доступной для понимания форме — форме игры. Зачастую в текстах может отсутствовать явная сюжетная линия и по прочтении нередко хочется задать вопрос «а для чего это было написано?», но ведь мы не спрашиваем у детей, зачем они возводят сложные пирамиды из ярких кубиков, а потом весело их обрушивают — это только игра, целью которой является эстетическое и эмоциональное удовольствие, разное для каждого индивидуума.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Демурова Н. М. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса // *Topsy-Turvy World. English Humour in Verse*. М., 1978.

2. Колонезе Дж. Нонсенс как форма комизма // *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма*. М., 2007. С. 254-262.

3. Леннон Дж. Пишу, как пишется: пер. с англ. А. Курбановский. М., 2011.